

A INSTITUIÇÃO DO SACRAMENTO DA EUCARISTIA,  
SEGUNDO EUSÉBIO DE MATOS

JOSÉ AMÉRICO MIRANDA  
UFMG

À INSTITUIÇÃO  
do Santíssimo Sacramento  
na Ceia de Quinta-Feira Santa

SONETO

Pertendeis hoje, ó Deus sacramentado,  
em branca nuve, aos olhos escondido,  
livrar ausente a queixa de esquecido,  
lograr presente a glória de lembrado.

Buscais amante as almas disfarçado,  
sendo, quando encoberto e escondido,  
segredo expostamente encarecido,  
vida na morte, alívio no cuidado.

Mas causa este prodígio, este protento,  
de mistério maior, e mais profundo,  
assombros ao melhor entendimento:

Em o que vejo com razão me fundo;  
porque sendo um segredo o sacramento  
sei, que se há de guardar por todo o mundo.

*(Eusébio de Matos)*

O soneto “À Instituição do Santíssimo Sacramento na Ceia da Quinta-Feira Santa”, de Eusébio de Matos, pertence à obra intitulada *A Paixão de Cristo Senhor Nosso Desde a Instituição do Sacramento na Ceia Até a Lastimosa Soledade de Maria Santíssima*. Como se vê, pelo título do conjunto, o soneto é o primeiro poema da

série; ele representa o momento inicial, o ponto de partida desse cancionero da paixão de Cristo; e, conquanto seja uma obra-prima, permaneceu inédito até 1999, ocasião em que foi publicado entre os “sonetos excluídos” da obra poética de Gregório de Matos, no “Anexo” à edição crítica dos sonetos deste poeta por Francisco Topa.<sup>1</sup>

Desse poema existem sete testemunhos manuscritos, dos quais nos foi possível examinar seis. São eles: 1) o manuscrito do códice Asensio-Cunha, da Biblioteca da Universidade Federal do Rio de Janeiro (denominado códice Manuel Pereira Rabelo por James Amado, em sua edição das obras completas de Gregório de Matos<sup>2</sup>); 2) o manuscrito do cofre 50.1.11 (antigo 50, 56) da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro (denominado códice Imperador por James Amado); 3) o manuscrito L – 15. 2 da Biblioteca do Itamarati, Rio de Janeiro (denominado códice Varnhagen por James Amado); 4) o manuscrito do cofre 50.2.5 (antigo 50,61) da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro (denominado códice Imperador 2 por James Amado); 5) o manuscrito I – 7,12,32 da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro; e, 6) o manuscrito n.º 254 da Library of Congress, Washington, D.C., Estados Unidos da América. Não nos foi possível, ainda, examinar o manuscrito n.º 587 do Fundo Manizola da Biblioteca e Arquivo Distrital de Évora, Portugal.

No panorama da literatura brasileira do período colonial, o conjunto de poemas intitulado *A Paixão de Cristo...* permanece ignorado até hoje. Ele é um conjunto dotado de unidade e foi preservado nos códices apógrafos da obra de Gregório de Matos, às vezes com atribuição autoral a Eusébio de Matos, às vezes sem essa atribuição e, não raro, dispersos entre os poemas daquele. A estrutura do conjunto segue de perto a seqüência dos sucessos da paixão de Cristo, tal como narrados pelos evangelistas. A cena do lava-pés, ocorrida durante a ceia e narrada apenas por S. João<sup>3</sup>, aparece, na seqüência, depois da instituição do sacramento da Eucaristia. O último poema, intitulado “À Soledade de Maria Santíssima Pela Morte e Ausência de seu Amado Filho Jesus Cristo Nosso Redentor”, canta a solidão da Virgem, depois da morte de seu filho.

Essa obra poética é, assim, dotada de unidade: começa na ceia da quinta-feira santa e termina, com Cristo morto, na soledade de Maria Santíssima. Além do percurso narrativo coerente que os poemas realizam, eles se encontram rigorosamente na mesma ordem nos códices que trazem o conjunto completo (excetuado o manuscrito L.15 –2, da Biblioteca do Itamarati). Esse fato nos assinala que os poemas foram transmitidos pela tradição como um conjunto completo, o que pressupõe uma unidade autoral e, também, uma intenção composicional bastante precisa. Em outras palavras, é pouco provável que a ordenação dos poemas tenha sido obra de outro que não o autor deles.

O texto do soneto que apresentamos não é o estabelecido pelo Prof. Francisco Topa, mas uma tentativa nossa de editá-lo. Uma edição crítica desse soneto

deve levar em conta todos os manuscritos existentes, mas a escolha do texto-base, muito provavelmente, terá de ficar restrita aos manuscritos que contêm a coleção completa dos poemas e que os atribuem a seu autor de modo correto. Embora ainda não disponhamos do texto existente no manuscrito de Évora (em que a coleção está completa, mas não vem atribuída a Eusébio de Matos), podemos ensaiar o procedimento crítico que visa ao estabelecimento do texto. Nessas circunstâncias, a escolha há de ficar restrita aos manuscritos do cofre 50.1.11 da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro (antigo 50, 56 – denominado códice Imperador por James Amado), e o do códice Asensio-Cunha (denominado códice Manuel Pereira Rabelo por James Amado), pertencente à Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

O manuscrito do cofre 50.1.11 da Biblioteca Nacional é de leitura bem mais difícil do que o do códice Asensio-Cunha. Portanto, a fazer-se valer a máxima segundo a qual *lectio difficilior praeferenda faciliori*, a escolha recai sobre o primeiro. Esse princípio – segundo o qual “um texto, muitas vezes, obscuro e até errado é preferível a outro inteligível logo à primeira leitura”<sup>4</sup>, ou, como afirma Segismundo Spina, “um manuscrito de linguagem clara, via de regra não é preferível a um manuscrito de linguagem obscura, pois é freqüente o caso de copistas colocarem em linguagem inteligível aquilo que não entenderam no manuscrito copiado”<sup>5</sup> – deve funcionar como um permanente sinal de alerta para o editor/intérprete, que procura restaurar textos, particularmente em casos difíceis como o de Eusébio de Matos, em que todos os testemunhos existentes dos poemas são apógrafos.

Nessas circunstâncias, a escolha do texto-base deve-se fundamentar na coerência interna dos textos, no critério do *usus scribendi* e nas afinidades dos textos poéticos com os padrões, tanto lingüísticos como versificatórios, da época em que foram escritos. Particularmente nos casos em que todos os testemunhos existentes são apógrafos, eleger um texto-base e ser cegamente fiel a ele, ou seja, editá-lo na forma em que se encontra – corrigindo apenas os erros evidentes que possa apresentar – não significa fidelidade à intenção última do autor; significa, sim, fidelidade ao copista que produziu aquele testemunho.

O soneto dedicado “À Instituição do Santíssimo Sacramento na Ceia da Quinta-Feira Santa”, feito em medida italiana, apresenta esquema de rimas (abba, abba, cdc, dcd) já utilizado por Petrarca, Camões, Gôngora, Quevedo, Lope de Veja e, entre nós, Gregório de Matos.

A medida dos versos, todos eles decassílabos, segundo o critério qualitativo ou silábico adotado na contagem das sílabas dos versos em língua portuguesa desde a reforma de Castilho (1851),<sup>6</sup> merece um reparo no que diz respeito a seu aspecto rítmico. Os versos são, com uma única exceção, decassílabos heróicos,

ou seja, com acentos na sexta e na décima sílabas. Apenas o primeiro verso do último terceto apresenta configuração rítmica diversa: é acentuado na quarta, na oitava e na décima sílabas (decassílabo sáfico). Essa diferença, como se verá, é funcional, introduz no poema uma particularidade estrutural relevante para a eficácia da forma poética. Em outras palavras: essa alteração rítmica contribui para a configuração do sentido na própria forma do poema.

O soneto praticamente realiza a forma tradicional, segundo a qual “a maioria dos sonetos está composta, tanto em francês como em italiano, espanhol e português, por quatro fases: o primeiro quarteto é uma exposição, o segundo a sua negação ou alteração, o primeiro terceto a crise e o último o desenlace.”<sup>7</sup> No caso específico deste soneto de Eusébio de Matos, o segundo quarteto desenvolve o primeiro, enquanto a unidade sintática dos tercetos não lhes retira a função prevista na fórmula exposta.

Na estrutura deste soneto, entretanto, a divisão em duas partes (quartetos por um lado, e tercetos por outro) prevalece sobre a divisão em quatro partes (cada estrofe considerada como uma unidade): é tradicionalmente reconhecida a natureza bipartida da forma soneto. Os quartetos se opõem aos tercetos, e essa oposição fica assinalada, no aspecto formal mais visível, pela mudança das rimas. A esse respeito, eis o que afirma John Fuller:

A essência da forma do soneto é a relação desigual entre oitava e sexteto. [...] Essa é uma estrutura bipartida de observação e conclusão, ou de afirmação e contra-afirmação. A reviravolta em seguida à oitava, às vezes assinalada por uma linha em branco no texto, é um deslocamento de pensamento ou sentimento que conduz o assunto do soneto, por surpresa ou convicção, à sua conclusão.<sup>8</sup>

Além da mudança de esquema das rimas, nesse soneto de Eusébio de Matos, alguns outros elementos se somam para acentuar a oposição das partes entre si. A passagem dos quartetos aos tercetos se faz por meio da conjunção “mas”, sinalizando sintaticamente a mencionada oposição das idéias que aparecem nos dois territórios. Além disso, o registro discursivo, todo voltado para a figura do interlocutor (no caso, Deus) nos quartetos, sofre no primeiro terceto uma espécie de “torção” progressiva, que acaba por fazer voltar-se o poema, no último terceto, para a primeira pessoa gramatical, para a pessoa (ou voz) que fala no poema. Passando do plano divino (nos quartetos) ao humano (nos tercetos), altera-se a figura prevista do interlocutor: nos quartetos o discurso é explicitamente dirigido a Deus; já nos tercetos a dimensão humana do “eu” que fala pressupõe um interlocutor nesse mesmo plano existencial. No processo de deslocamento da ênfase da segunda pessoa gramatical para a primeira, que o discurso realiza, a

alteração rítmica que ocorre no primeiro verso do segundo terceto adquire valor expressivo. O único decassílabo sáfico do poema, com acentos na quarta, oitava e décima sílabas, ocorre justamente no primeiro verso em que aparece, também, a primeira pessoa gramatical. Todos os outros versos, como já ficou assinalado, são decassílabos heróicos.

As frases completas e os esquemas de rimas fechadas (abba) em cada quarteto como que os encerram em si mesmos. As rimas intercaladas dos tercetos, assim como o encadeamento sintático que ocorre entre os dois, ligando um ao outro, conferem-lhes uma unidade formal forte, marcada no primeiro verso do segundo terceto por uma súbita variação rítmica.

O poema começa com o poeta dirigindo-se, sem qualquer mediação, ao seu destinatário: nada menos do que Deus. A reflexão sobre o mistério do sacramento da Eucaristia, de que o poema é a manifestação formal, envolve e compromete os dois pólos da expressão, o “vós” a quem se dirige o poeta e o “eu” que designa o sujeito que fala no poema.

O primeiro quarteto é, todo ele, um só período, que justapõe, no paralelismo dos dois últimos versos, as idéias inconciliáveis do ausentar-se Jesus de entre os homens e de sua simultânea / concorrente permanência entre eles. A rima dos versos centrais da estrofe, “escondido / esquecido”, os casa no plano semântico; a dos versos extremos, primeiro e último, “sacramentado / lembrado”, também os casa entre si, vincula-os fortemente um ao outro, de modo que o esquecimento como que se oculta na lembrança. Começa aí o jogo antitético das oposições com que o poeta dará um tratamento formal ao mistério da presença (real) e da ausência (aparente) do corpo de Cristo na Eucaristia.

A palavra inicial do poema, a forma verbal “pertendeis”, dicionarizada como “antiga” e “popular”, encontra-se em desuso. O verbo “pretender” é dado por derivado direto do latim *praetendere* pelos dicionários etimológicos de Francisco da Silveira Bueno e de Antônio Geraldo da Cunha. Tivesse sido esse o caso, haveria metátese no verso. Entretanto, Antônio de Moraes Silva, no verbete relativo ao vocábulo “pertenção”, comenta que esta parece ser melhor ortografia do que “pretender”: “de *per*, e *tendere*, caminhar por, diverso de *prae*, e *tendere*, ir diante, e pretextar”. Se tem razão Antônio de Moraes Silva, ocorreu metátese na forma lingüística hoje em uso, e não no verso. A aplicação de tal fato seria importante para o estabelecimento da natureza da forma verbal aí presente: ela poderia, nesse caso, estar em sua forma ainda original, embora já se estivesse em pleno território do Português moderno; e a forma atual do verbo “pretender” seria resultado da metátese do “r”, cujo som procurava, na língua antiga, a contigüidade de outra consoante, principalmente “c”, “r”, “p” e “f”. Essa era a tendência da evolução lingüística e, segundo Antônio de Moraes Silva, foi a mais provável explicação

para a origem do verbo “pretender”, que já predominava sobre “pertender” quando ele elaborou seu dicionário. Na língua literária, mais conservadora, a forma “pertender” ocorre ainda em textos do século XIX.

O segundo verso apresenta um problema também relativo à língua portuguesa do século XVII e que interessa destacar. Na edição crítica deste soneto, realizada por Francisco Topa, no anexo à *Edição crítica das obras de Gregório de Matos*, só há vírgula no final do verso. Segundo essa pontuação, a idéia que se tem é a de que Cristo ficou escondido em branca nuvem, isto é, atrás de uma branca nuvem. Entretanto, diversos testemunhos manuscritos trazem essa vírgula. A expressão “em branca nuvem” é corrente hoje na língua portuguesa do Brasil, em uso que inclui o verbo “passar” – “passar em branca nuvem” ou em “brancas nuvens”. Tal como a empregamos hoje em dia, a expressão significa “passar sem dar sinais de presença, sem chamar a atenção, e, principalmente, sem deixar sinais da passagem”. A expressão foi empregada por Francisco Otaviano em poema que se tornou célebre:

Quem passou pela vida em branca nuvem,  
E em plácido repouso adormeceu;  
Quem não sentiu o frio da desgraça,  
Quem passou pela vida e não sofreu;  
Foi espectro de homem, não foi homem,  
Só passou pela vida, não viveu.<sup>9</sup>

Mencionando essa sextilha do poeta romântico, Antenor Nascentes, em *Tesouro da Fraseologia Brasileira*, assim explica o significado da expressão: “No meio das maiores comodidades, facilidades.”<sup>10</sup> Entretanto, que o uso da expressão não tem exclusivamente o sentido impregnado de romantismo que o lexicógrafo percebeu nos versos citados parece que o demonstra outro poeta, muito mais recente:

nuvens brancas  
passam  
em brancas nuvens<sup>11</sup>.

Se é assim, é provável que a expressão já fosse de uso corrente no século XVII e, nesse caso, a vírgula no meio do verso é necessária: a primeira parte dele (“em branca nuve”) equivale à segunda (“aos olhos escondido”), havendo aí uma figura de reforço – o pleonasma.

Os dois últimos versos do quarteto, no paralelismo de suas estruturas, se opõem termo a termo: livrar / lograr, ausente / presente, queixa / glória, esquecido

/ lembrado. Essas estruturas guardam estreita correspondência com as existentes nos dois versos finais da estrofe seguinte. Neles, o sistema de oposições como que se aprofunda: cada verso é dividido internamente em partes que se opõem: o terceiro em duas (segredo / expostamente encarecido), o quarto em quatro partes, que se opõem duas a duas (vida / morte; alívio / cuidado).

A oposição que fazem os tercetos aos quartetos encontra-se sinalizada pela conjunção adversativa “mas”, que lhes dá início e os liga aos quartetos, acrescentando-lhes, porém, uma idéia de contraste. No primeiro verso dos tercetos tem início o já referido movimento de “torção” na lógica do soneto: começa aí a transferência de ênfase do interlocutor para o emissor da mensagem. Os dois quartetos falavam diretamente ao interlocutor (no caso, Deus); já os tercetos desenvolvem uma reflexão de caráter geral sobre o mistério da Eucaristia e podem ser interpretados como dirigidos ao leitor. Ocorrem, portanto, mudanças na orientação do discurso. Enquanto os quartetos utilizam antíteses (ausente / presente; esquecido / lembrado; encoberto / exposto) e oxímoros (vida na morte / alívio no cuidado) para pôr em **forma** (poética) o mistério de que trata, o primeiro terceto o encara e nomeia diretamente: ele é prodígio, portanto, mistério maior e mais profundo. Em seguida, no segundo terceto, o movimento das idéias volta-se para o sujeito que medita o mistério, pois ele causa “assombros ao melhor entendimento”.

A operação de “torção” na estrutura da interação discursiva, que teve início no primeiro verso do primeiro terceto completa-se na passagem de uma estrofe a outra. Os dois pontos com que se encerram os versos do primeiro terceto fazem desaguar no segundo toda a lógica do soneto. O segundo terceto completa a operação lógica realizada formalmente, que consiste na passagem do plano divino ao humano: da presença real de Deus no sacramento da Eucaristia à razão humana, que pensa o mistério. A passagem da reflexão desenvolvida na estrofe anterior, toda ela feita na terceira pessoa gramatical (o que já era uma “torção” em relação aos quartetos, pois neles o discurso vinha na segunda pessoa), para a referência ao “eu” que pensa e medita o mistério, como já ficou dito, fica assinalada na marcação rítmica específica do primeiro verso do terceto.

Nos dois últimos versos do poema, há um jogo de figuras em que se encontra a solução formal do problema colocado pelo tema da Eucaristia. O que diz a fé é que o corpo de Cristo se encontra presente no pão eucarístico, mas o pão não tem a aparência do corpo de Cristo. Aguçam-se, na consciência pensante a oposição entre “presença” e “ausência” que o mistério torna simultâneas: presença real, sem presença aparente; ou presença real, e ausência aparente. Não se trata, no caso do sacramento, de representação. Mas o poeta, nos limites de sua impotência, quer compreendê-lo segundo o sistema humano da linguagem, sistema precário, em que tudo é representação.

Associada à alteração rítmica do verso que dá início à conclusão, completa-se a inferência lógica que o poema realiza: com base nas coisas visíveis o poeta, referindo-se a si mesmo, como autor da operação, enuncia numa forma muito apropriada a conclusão da idéia intrinsecamente paradoxal do sacramento. Ele dá suas razões: “em o que vejo com razão me fundo”.

A solução encontrada para a enunciação do paradoxo implícito no sacramento consiste no emprego simultâneo de duas figuras de linguagem: uma, que joga com as idéias de “ausência” e “presença” – a elipse, o zeugma; a outra, que joga com o fato de um mesmo elemento sensível servir a mais de um significado, como o pão que, na Eucaristia, é pão, elemento sensível, e é também o corpo de Cristo – a antanáclase. Leia-se toda a estrofe:

Em o que vejo com razão me fundo;  
porque sendo um segredo o sacramento  
sei, que se há de guardar por todo o mundo.

Este é o momento em que se desata a lógica formal do soneto. O verso intermediário poderia ser pontuado de acordo com a norma atual, de modo que a oração reduzida de gerúndio ficasse entre vírgulas: “porque, sendo um segredo o sacramento, / etc.” Entretanto, se atentarmos na lógica do poema, este é o momento em que se desata a conclusão do soneto. É bom que o andamento rítmico faça o pensamento desaguar rapidamente no verso seguinte, com o qual, aliás, este verso forma um aparente oxímoro: o sacramento é “segredo” que “todo o mundo” sabe. O oxímoro é apenas aparente; valeu-se o poeta de uma espécie de antanáclase implícita para compor o engenhoso, e falso, oxímoro: a palavra “segredo” quer dizer “mistério” e, ao mesmo tempo, quer dizer propriamente o que entendemos hoje por “segredo”, isto é, algo que não deve ser divulgado, tornado público. O último verso, articulado a este, deve ser lido: “porque sendo um segredo o sacramento / sei, que se há de guardar [o segredo] por todo o mundo.” Portanto, a ambigüidade da palavra “segredo” dá origem a uma falsa antanáclase (baseada numa elipse) e, com isso, gera um “falso” (porque definido no plano da forma, ou da representação) oxímoro, que representa (finge ser, tem a aparência de) outro oxímoro – este, sim, verdadeiro (porque existente no plano da transcendência incognoscível): o mistério do sacramento, tema do soneto.

O complexo jogo entre presença e ausência, entre aparência e essência, alcança, nesses últimos dois versos do soneto, uma densidade inusitada, porque envolve termos presentes e termos ausentes, ou seja, termos sobre os quais a estrutura do discurso realizou um arco elíptico, deixando-os presentes sob a forma da ausência.



No aspecto rítmico, esses dois versos retomam os acentos na sexta e décima sílabas – o que deixa o primeiro verso do terceto em situação única no poema. A alteração rítmica que o atingiu, atingiu-o apenas como sinal de que nele ocorre a inflexão para a interioridade do “eu” que realiza a operação engenhosa presente nos dois versos seguintes: o entendimento se assombra perante o invisível que se manifesta pela fé, perante o segredo que é universalmente conhecido. No último verso, a vírgula depois de “sei” parece-nos contribuir para a expressão da hesitação do “eu” que se depara com algo contraditório, paradoxal e incompreensível, superior à capacidade de entendimento da razão humana – no caso, o mistério da Eucaristia.

Esse espanto parecia vir anunciado, no terceto anterior, pela forma metatética “protento”, que está no verso em que aparece por “portento”. A metátese é sonoramente anunciada em “prodígio”, no mesmo verso, ecoa em “profundo”, última palavra do verso seguinte, e, ainda, em “assombros”, no último verso do primeiro terceto. Todo o ruído da combinação dos sons oclusivos combinados com o vibrante parece anunciar o espanto que a pausa sugerida pela vírgula depois da forma verbal “sei”, no último verso do poema, só faz acentuar.

## Bibliografia

- BUENO, Francisco da Silveira. *Estudos de filologia portuguesa*. 2ed. São Paulo: Saraiva, 1954. v.1.  
BUENO, Francisco da Silveira. *Grande dicionário etimológico-prosódico da língua portuguesa*. São Paulo: Saraiva, 1963. 8v.  
CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.  
FULLER, John. *The sonnet*. London: Methuen, 1972.  
LEMINSKI, Paulo. *Caprichos & relaxos*. São Paulo: Brasiliense, 1983.  
NASCENTES, Antenor. *Tesouro da fraseologia brasileira*. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1966.  
SILVA, Antônio de Moraes. *Dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Revista de Língua Portuguesa, 1922. [Fac-símile da segunda edição (1813)]  
SPINA, Segismundo. *Introdução à edótica: crítica textual*. 2ed. rev. atual. São Paulo: Ars Poetica, 1994.  
TOPA, Francisco. *Edição crítica da obra poética de Gregório de Matos*. Porto: Edição do Autor, 1999. 2v. 4t.

## Notas

- 1 Francisco Topa, ed., *Edição crítica da obra poética de Gregório de Matos*, 1999.
- 2 James Amado, ed., *Crônica do viver baiano seiscentista*, 1968. 7v.
- 3 Jo, 13, 1-20.
- 4 Francisco da Silveira Bueno, *Estudos de filologia portuguesa*, 1954, p.120.

- 5 Segismundo Spina, *Introdução à edótica*, 1994, p.73.
- 6 Ao tempo do poeta, contavam-se as sílabas do verso pelo método quantitativo. Por esse método, os versos do soneto são hendecassílabos.
- 7 Octavio Paz, 1972, p.187.
- 8 John Fuller, 1972, p.2.
- 9 In: Manuel Bandeira, *Antologia dos poetas brasileiros da fase romântica*, 1949, p.108.
- 10 Antenor Nascentes, *Tesouro da fraseologia brasileira*, 1966, p.198.
- 11 Paulo Leminski, *Caprichos & Relaxos*, 1983, p.86.